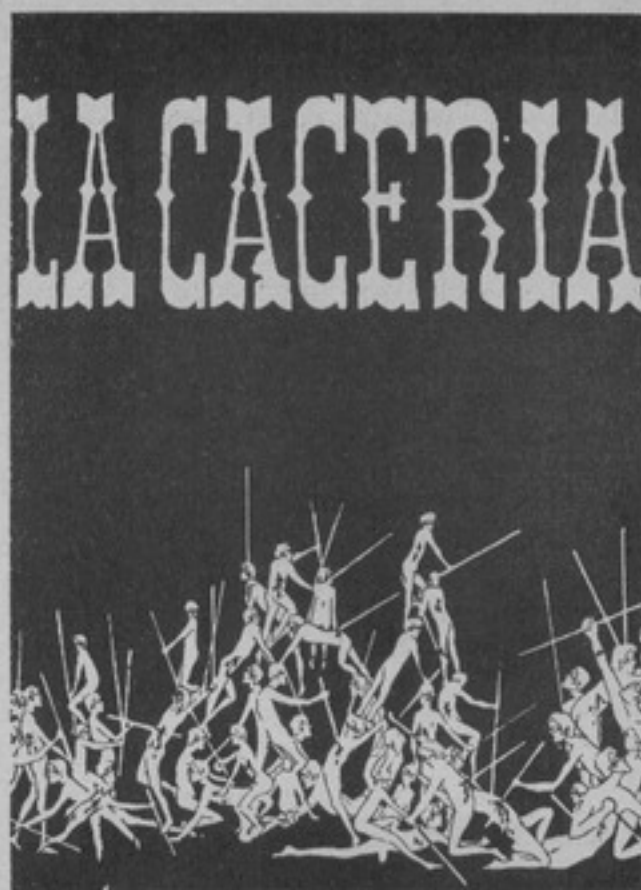


# TEATRO



por  
Mirta Arlt

CASI desposeída de anécdota LA CACERIA, de Eduardo Pavlovski, desarrolla una situación dramática donde tres amigos citados en un galpón deben resolver el destino de una cantidad de dinero que está en el lugar. Los tres quieren excluir a los otros dos en la posesión de la "pieza cobrada" y los tres resultan simultánea y recíprocamente el cazador y la "pieza" de los dos restantes.

A partir de ahí la tensión dramática es vitalísima, circular, pues no avanza en lo narrativo, como un partido de naipes, se reduce a la posibilidad de salir airoso y crece en lo tensional. Los personajes entran en una dinámica de juego simbólico, donde solo se aprieta el nudo de sus interrelaciones. Mientras tanto duran. El juego puede significar un minuto o una vida. Por momento se agreden, por momento dan rienda suelta a su confraternización, discuten acerca de naderías a las que atribuyen un valor trascendente, hay motivaciones que los unen, ya sea el hallazgo de una pelota, o la comida, o la presunta herida que uno le infiere a otro, (las balas abundan), y de pronto una palabra, o nada desata la agresión.

Por el juego dentro del juego y dando cabida al procedimiento tradicional de oposición de caracteres, un burgués bonachón e individualista, satisfecho de su modo de encarar la vida; un comunista sectario aunque bien intencionado, y un cura locamente revolucionario, en el enfrentamiento van desnudando sus personalidades.

Discontinuos en sus reacciones pero coherentes en los rasgos del carácter, pasan sin transición del cazar al cazarse. Con un ritmo relampagueante en cualesquiera de sus actitudes.

El espectador que espera el hilo tradicional de desarrollo por el que los tres irían primero a la caza del tesoro y después a la caza de sí mismos, se encuentra desconcertado por la simultaneidad de acontecimientos. No alcanza a acomodarse en una dirección cuando debe multiplicar su enfoque. Por fin acepta el juego, no espera encontrar los motivos de cada reacción, advierte que no le sirven los hábitos acostumbrados para ver un espectáculo y se deja ganar por el mero entretenimiento. La acción, en adelante —entendiendo por acción la tensión dramática que se produce cuando el espectador intuye que "el diálogo es una

conversación entre envenenadores" como decía Durrenmatt. Aunque en este caso no sean envenenadores sino seres dispuestos a darse caza— cumple con el primer precepto brechtiano: entretener sin enajenar, sin embotar la atención en lo fácil, sino estimulando la imaginación. Es una típica "pieza abierta" donde el público es cómplice del autor en un juego por el que se le propone la propia búsqueda de sentidos, los cuales dependen del enfoque de cada espectador. Lo que éste ve no es más que gestos, reacciones inempestivas, ademanes inesperados, ruidos, detonaciones, violencia, seres que pese a todo están ricos de ternura y de contenido humano. Individualmente los tres participan de la calidad de hombres reales, pero sus movidas son insólitas. También el marco es realista (un galpón colmado de fardos de alfalfa). Sin embargo el todo asume proyección de símbolo, desde los diálogos hasta las actitudes exasperadas, desde lo verosímil hasta lo desaforado, desde el gesto amistoso hasta el espíritu competitivo que los pierde.

Pavlovski parece decir que esta especie de "Antón Antón Pirulero" en el que "cada cual" está atendiendo a su juego devana la vida de los hombres en un eterno presente que es preciso rever, ya, con urgencia, antes del final de nuestro desempeño en una obra que nos ha asignado un papel que no elegimos, pero en la cual toda ilusión de ganar es mera fantasía. Naturalmente, esta es una interpretación posible ante el espectáculo, pero no la única, pues como se ha dicho depende de quién mire para que los símbolos operen de manera distinta y el significado varíe.

El autor se ha reducido a traducir —como en el psicoanálisis— su simbolismo inconsciente en un código que puede compartir con el espectador. Su lenguaje asume valor de signos que todos conocemos, lo mismo que el movimiento y las figuras físicas de personajes, o los ruidos y detonaciones. Es decir que el simbolismo inconsciente de "cada cual" puede hallar correspondencia en esta forma teatralmente válida y socializada, que traduce inquietudes colectivas y entabla un diálogo del autor consigo mismo y con la platea. Digamos que Pavlovski procede de la misma manera que una cuerda pulsada en una guitarra, provocando sonido en otra cuerda que ha de vibrar por una relación de armonía con la primera.

El escenario se convierte en un referente analógico de nuestra realidad de comedia con desenlace trágico. Se puede ver en la línea estructural una analogía alegórica de la vida de nuestra actualidad de jugadores y jugados.

Lo político, lo religioso y lo privado son notas constitutivas de nuestra experiencia diaria, compartidas por todos los hombres y por lo tanto resumen con acierto la existencia particular y universal. Asimismo

las notas temperamentales de afecto y agresividad también son compartidas por el hombre en general, y lo mismo sucede con la ambición. Es decir que los elementos elegidos por el autor permiten elevar el todo a una abstracción al hombre de nuestro tiempo, a través de lo particular. Que el espectador realice o no esa abstracción depende de su particular sensibilidad y actitud ante el arte. Lo cual no significa que el hecho teatral para ser válido exija una complicada operación mental. El hecho teatral es válido aunque el momento, que le ha entretenido con un espectáculo de permanente tensión dramática, solo le haya producido el desconcierto final.

La habilidad del autor ha sido el hallazgo de un lenguaje teatral para expresar temas que cuentan con la mayor cantidad de armónicos, y que por eso han de provocar resonancia en la mayor parte de la platea.

Con la Cacería el teatro argentino encuentra una forma de belleza convulsionante (como quería el surrealismo con Bretón), sin tesis, donde la concepción del autor surge de la puesta en escena y no de la literatura, del ritmo, tanto como de las palabras, del sonido tanto como del movimiento.

La forma del juego espontáneo del chico se abre a la forma del juego organizado del teatro. Pero entrar en ese juego exige el corte con el concepto tradicional de teatro que implica el rechazo de la acción cuando no se ajusta a convenciones, e induce a desautorizar una constelación de significados posibles cuando éstos no se dan en forma de planteo, nudo y desenlace.

A Conrado Ramonet le cupo la responsabilidad de dirigir esta "partitura" especialmente difícil por lo que tiene de correspondencia con la poesía, la música, el juego. Ha sabido modular los tiempos y contagiar el ritmo. Lo demás está en manos de la mayor o menor capacidad de los actores. En tal sentido Jorge Fiszson se ve menos dúctil que Pavlovski y Laplace. Si bien su personaje al ser el más esquemático de la pieza contribuye a acentuar sus debilidades como actor aún incapacitado para sacar de sí mismo el máximo.

Pavlovski está en la trayectoria del teatro de actores, hecho por actores, lo cual es sinónimo de la gran tradición de todos los tiempos. Con esta obra se afirman sus intentos anteriores. Es de desear que marque un momento importante dentro de la dramaturgia argentina, como lo anuncia LA CACERÍA.

La escenografía de Carlos Cytrynowski sintetiza con un acierto más el sentido que hemos atribuido a la pieza, y contribuye a inquietar al espectador al no descartar la posibilidad de que el espectáculo (como el mundo) se convierta en el mismo infierno cuando una chispa se desmande. ♦